



УДК: 781.4.087.5

ORCID ID: 0000-0003-3244-4987

**Полтавцева Г. Б.**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

## **Навчальний посібник «Гармонія» І. М. Дубініна (до 100-річчя від дня народження автора)**

### АНОТАЦІЯ

**Полтавцева Г.Б. Навчальний посібник І. М. Дубініна «Гармонія» (до 100-річчя від дня народження автора).** ■ Статтю присвячено 100-річчю від дня народження маститого теоретика харківської школи І. М. Дубініна. Навчальний посібник І. М. Дубініна «Гармонія» більш ніж півстоліття залишається єдиним в Україні, написаним українською мовою. В представленому дослідженні з точки зору сучасності здійснено аналіз методології й методики навчання гармонії, запропонованих у даному посібнику. Виявлено протиріччя між функціональним та модальним підходами І. М. Дубініна до освоєння гармонії, простежено особливості навчального посібника в історичній динаміці розвитку вітчизняної музичної освіти. Як висновок, проводиться думка, що причиною названих протиріч є особливості музичного матеріалу, який онтологізується у методології, і, якщо методика вивчення гармонії прагне відповідати художній практиці, її внутрішні суперечності чи недомовки стають неминучими. У підручнику І. М. Дубініна, на відміну від «споріднених» підручників П. І. Чайковського і А. М. Мясоєдова, вони загострені й подані у найбільш «драматичній» формі – свого роду «формі контрасту».

■ **Ключові слова:** І. М. Дубінін, теоретична спадщина, гармонія, дидактика, методологія, методика, історія й сучасність, функціональність й ведіння голосів, протиріччя.

### АННОТАЦІЯ

**Полтавцева Г. Б. Учебное пособие «Гармония» И. Н. Дубинина (к 100-летию со дня рождения автора).** ■ Статья приурочена к 100-летию со дня рождения маститого теоретика харьковской школы И. Н. Дубинина. Учебное пособие И. Н. Дубинина «Гармония» более полувека остается един-



ственным в Украине, написанным на украинском языке. В представленном исследовании с точки зрения современности предпринят анализ методологии и методики обучения гармонии в данном пособии. Показаны противоречия между функциональным и модальным подходом И. Н. Дубинина к освоению гармонии, прослежены особенности учебного пособия в исторической динамике отечественного образования. Как вывод, проводится мысль о том, что причиной названных противоречий являются особенности музыкального материала, который онтологизируется в методологии, и, если методика изучения гармонии стремится соответствовать художественной практике, её внутренние противоречия или недомолвки становятся неизбежными. В учебнике И. Н. Дубинина, в отличие от «родственных» учебников П. И. Чайковского и А. Н. Мясоедова, они заострены и представлены в наиболее «драматичной» форме – своего рода «форме контраста».

■ **Ключевые слова:** И. Н. Дубинин, теоретическое наследие, гармония, дидактика, методология, методика, история и современность, функциональность и голосоведение, противоречие.

#### ABSTRACT

**Poltavtseva Galina ■ Igor Dubhinin's tutorial «Harmony» (confined to centenary of authors birth).**

**Background.** The article confined to centenary of birth of Igor Dubhinin, the venerable musical theorist of Kharkiv school. The tutorial “Harmony” by Igor Dubhinin during the half of the century stays only one in Ukraine in Ukrainian. Unfortunately, some musicians still do not even know about its existence. At the same time, others have been turning to him for a long time in educational practice. The theoretical Ukrainian musicology still does not comprehend and not evaluate this manual. **The aim of this article** is to make analytics of methodology and method of teaching in “Harmony” textbook from the point of view of nowadays.

**As the results,** it was shown contradictions between Dubhinin's functional and modal approach for study harmony, traced features of the tutorial in historical dynamic of domestic education.

Harmony as a practical discipline has a systematic thematic content, which is united into two parts – “Diatonicism” and “Chromaticism”. In the first edition (1968), the tutorial covers the first part entirely and the second section partly; in the second edition (1981–1982), corrected and expanded to 2 volumes, the part of “Diatoni-



cism” is filled with the topics about ninth chords of II and IV degrees. “Chromatics” is vastly enriched; almost all topics of the course (except for one “Major-Minor”) are included here, which greatly broadens the purpose of the textbook. Along with the musical faculties of pedagogical educational institutions, it is necessary to include music training colleges, specialized schools of music and even separate faculties of music institutions of higher education of Ukraine. I. M. Dubhinin’s manual absorbed the traditions and advantages of the Kharkiv musical-theoretical school, which at the time of its publication were represented by professors M. D. Tits, T. S. Kravtsov, O. V. Gusarova, – in particular, interest in natural-modus harmony. The textbook features a wealth of practical and creative tasks for each subject of the course and a comprehensive coverage of musical material for examples.

The author himself already notes in the first edition that the manual is somewhat different from the popular and now the textbook of harmony by the group of teachers of the Moscow Conservatoire [6]. Indeed, in the *first edition* of I. Dubhinin’s manual, all attention is paid to the correlation of the all triads of all degrees and to the means of their connection, that is, harmony is presented as the art of exclusively concordance conducting of the voices of the chords. From here the question of harmonious colorfulness, diversity as such comes. The author considers the harmonic ratios at the distance of second and third intervals equally as the ratios at the distance fourth and fifth, and the triads on the II, III, and VII degrees of the modus – in the same way as the triads on IV or V. Traditional for the harmony study the question about functionality of chords actually does not go up.

In the *second edition* of the tutorial, in two volumes, some adjustments were made to the methodology: a separate topic is devoted to the question of harmonic functions. It is indicated that the sounds are united around the tonic as a main tone, and the laws of gravity are inherent not only to the degrees of the modus, but also to the accords “built on these degrees” [4, p. 20]. The author introduces the notion of the main triads on I, IV, V degrees, and lateral triads, but notes that “such a classification in modern theory can only be used conditionally” [ibid.].

In general, the author’s desire to bring harmony closer to revealing the style of Ukrainian folklore, Ukrainian and Russian music leads to a weakening of attention on the issues of functional logic of chords. As a result, the sense of tonicality as a harmonious content in conditions of using of all the triads on all levels is not raised, it is solely about the factors of correlations and combinations of chords directly in practice. Thus, the art of harmonization appears as the art of combinatori-



al thinking by the triads. This is quite difficult and really requires from the hearing of a musician “liberation from the standards.” However, as far as it is necessary?

In connection with this methodically “double-headed” way of introducing to harmony (on the one hand, through the techniques of combinations, on the other – through the dynamics of functions), the question of the priority of one of the principles sharply raises: *the conducting of voices in chord combinations of various correlation or the logic of harmonic functionality that itself dictates choice of chord sequences?* The answer to this question turns out to be *ambiguous* in the author’s position.

In the method of teaching harmony there are, indeed, two sides. And if, conventionally speaking, in the “classical” approach the starting point is the logics of “three proportions” (Rameau), the T-S-D logics, then a number of teachers, nevertheless, are inclined to the initial introduction of triads of all levels on the basis of high-quality conducting of the chord voices.

Indicative in this plan is the line “P. Tchaikovsky – A. Myasoyedov”. Namely in this way, going from the all possible correlations and interconnections of the all triads, P. Tchaikovsky acts, which is the author of the first domestic textbooks in the study of harmony: “The Guide to the Practical Study of Harmony” (1872) and “The Brief Textbook of Harmony” (1875). Therewith P. I. Tchaikovsky refers to the musical material on the basis, of which he develops his tutorial: the Russian Church music, which is mostly based on *the modal principle of thinking*, where ancient moduses with their lack of tonal centralization – the property of classical harmony – are of great importance. On the other hand, P. I. Tchaikovsky is also invokes from the practice of the general-bass.

The textbook “Harmony” by A. Myasoyedov, published almost the century later (1980), practically simultaneously with the textbook of I. Dubhinin, following the traditions of Tchaikovsky, also begins the course by studying of the all triads [8, p. 3].

The music material, which I. Dubhinin ontologizes in his methodology, also differs from the material of Viennese classics. Speaking about the peculiarities of natural modus harmony and harmony of Ukrainian and Russian music, he also implies the phenomenon that in modern theory will be called “modality”. However, it is logical to assume that the term “modality” in the 80s of the last century – when the textbook by I. Dubhinin was created – was not yet the term domestic practice of harmonic generalizations.



How is the methodical problem of functionality solved in Tchaikovsky's and Myasoyedov's manuals, in which also widely develops the connections of triads of all levels? For P. Tchaikovsky-theorist, the supremacy of the three functions is initial and unconditional. A. Myasoyedov, in contrast to I. Dubhinin, devotes a part of the theme "Triads" to the logic of harmonic functions (section 2, §§ 8–10). The author, like N. Rimsky-Korsakov and "brigade" of the theoreticians of the Moscow Conservatoire in the twentieth century, the whole set of triad systems divides into three functional groups – T, S, D, and then shows the levels of instability within the groups. According to A. Myasoyedov, "this approach gives the opportunity to focus on the development of the norms of functional logic"[8, p. 4].

**Conclusions.** Considered textbooks by P. Tchaikovsky and A. Myasoyedov, in contrast to the I. Dubhinin's work, have no contradictions in the method of studying harmony. Their method, which includes the two sides – the functionality and the conducting of voices in combinations of chords – is holistic and unique. Nevertheless, some things remain unclear to the end. For example, how one may to explain the triads sequence of II–VI–IV degrees in the textbook by P. Tchaikovsky from the standpoint of functionality? Why A. Myasoyedov forced to supplement the classical full harmonic turnover by its inversion in a natural minor? And how to solve the contradiction between the two approaches in the methodology of harmony of I. Dubhinin?

The answer to these questions in all three cases is due to the peculiarities of that musical material, which is ontologized in the methodology. Classical harmony as a pure style ends up to 1820, then the penetration of modalisms begins. And, if the method of studying harmony tends to correspond with artistic practice, its internal contradictions or imperfections become inevitable. In the textbook by I. Dubhinin, unlike the "related" textbooks by P. Tchaikovsky and A. Myasoyedov, they are sharpened and presented in the most "dramatic" form – a kind of "form of contrast".



**Актуальність теми, аналіз публікацій.** Серед наук про музику музична теорія (цикл музично-теоретичних дисциплін) є крилом відносно «точної науки», пов'язаної з мистецтвом розгортання звуків у часі. Звукові співвідношення з доби Античності вимірюються та висловлюються числом, – достатньо вказати на вчення про інтервали. Музика є «число у часі», бо у самій музиці, як говорив Лейбніц,



«душа обчислює». У цьому – її розумність, і у цьому – розумність музичної теорії як відбиття самого духу музики. Але серед наук про музику музична теорія – найбільш абстрактна галузь і, у відомому сенсі, найбільш віддалена від конкретної живої художньої інтонації. Вшанування 100-річчя з дня народження теоретика, видатного представника харківської школи, яким був І. М. Дубінін, – подія унікальна і тим більш цінна. До того ж, ювілей І. М. Дубініна є й роком 100-річчя заснування Харківської консерваторії, нині – Національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Серед робіт харківських музикантів старших поколінь, що залишили нам у спадок свій науковий і педагогічний досвід, – «Практический курс гармонии» В. Барабашова, «Искусство инструментовки» Д. Клебанова, «О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений» М. Тица, «Музичні диктанти та мелодії для гармонізації» Л. Булгакова і П. Калашника, «Музыкальные диктанти» Л. Решетнікова. У цьому ряду – і посібник І. М. Дубініна «Гармонія», в першому виданні – 1968 р., у другому, виправленому й доповненому (розширеному до 2-х томів), що вийшло удвоє збільшеним тиражем (9000 примірників) – 1988 року.

Гармонія як практична учбова дисципліна має системний тематичний зміст, якій об'єднується у дві частини – «Діатоніку» та «Хроматику». У першому виданні посібник охоплює цілком першу і частково другу частину – з темою «Модуляції у споріднені тональності» включно, що визначає його призначення для музичних факультетів педагогічних ВНЗ і училищ (про що заявлено в Передмові). У другому виданні частина «Діатоніка» поповнена темами про нонакорди II та IV щаблів. «Хроматика» значно збагачена, сюди увійшли практично *усі теми курсу* (за виключенням однієї – теми «Мажоро-мінор»), що значно розширює реальне призначення посібника. Поряд із музичними факультетами педагогічних ВНЗ сюди, безумовно, слід зарахувати музичні училища, спеціалізовані середні музичні школи й навіть, частково, музичні заклади вищої освіти України (окремі виконавські факультети). Посібник І. М. Дубініна після видання 1968 р., тоді у невеликій кількості екземплярів, пройшов досить активне обговорення серед колег на кафедрі теорії музики Харківського інсти-



туту мистецтв, де, у тому числі, працювали професори М. Д. Тіц, Т. С. Кравцов, О. В. Гусарова; він увібрав певні традиції та переваги кафедри (зокрема, інтерес до натурально-ладової гармонії, до секундових і терцевих гармонічних інтонацій тощо). Підручник вирізняє багатство практичних і творчих завдань самого різноманітного плану (починаючи з найпростіших) до кожної теми курсу, а також – всебічне охоплення художніх прикладів.

З часу першого видання посібника гармонії І. М. Дубініна пройшло 50 років. Значення цієї глибоко професійної праці важко переоцінити. Справа у тому, що протягом 50 років посібник І. М. Дубініна був, є і залишається єдиним посібником в Україні українською мовою. На жаль, деякі музиканти досі навіть не знають про його існування. Разом з тим, інші дуже давно звертаються до нього в учбовій практиці. У теоретичному ж українському музикознавстві досі не здійснено осмислення та оцінки цього посібнику.

**Мета статті.** Завдання гармонічної науки й дидактики за період з 60 років минулого сторіччя, коли І. М. Дубініним було створено посібник «Гармонія», значно розширилися. Має сенс почати – хай і через півстоліття – *аналіз особливостей даного посібника у методологічному та методичному планах, з позицій вже сьогоденішнього часу*, тобто у контексті вітчизняної дидактики гармонії як історичного процесу.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** В першу чергу прочитаємо, що відмічає сам автор вже у першому виданні: «Посібник *дещо* відмінний від широко використовованого зараз підручника гармонії групи викладачів Московської консерваторії. <...> Істотно змінено порядок побудови курсу. <...> Розглядаються тризвуки *всіх ступенів*» [3, с. 3. – *курсив наш, Г. П.*], що дозволяє «уникнути досить небезпечної звички до стандартів в гармонії», створити «передумови для розвитку натурально-ладового відчуття», «звернути увагу на народну музику взагалі і українську музику та її гармонію особливо» [там само].

В посібнику І. М. Дубініна у **першому виданні** вся увага приділяється співвідношенням тризвуків усіх шаблів і засобам їх сполучення, тобто гармонію подано як мистецтво виключно узгодженого ведіння голосів акорду («у чотириголосі утворюється шість пар го-



лосів» [там само, с. 12]) при його переході у інший акорд будь-якого співвідношення. Самі сполучення здійснюються за законами класичних правил гармонії, але акорди позначено виключно римськими цифрами, відповідно номеру щаблю основного тону. Рішуче постає питання гармонічної барвистості, різноманітності як такої. Секундові, терцеві співвідношення гармоній розглядаються врівні з кварто-квинтовим, тризвуки на другій, третій, сьомій щаблях ладу – врівні з тризвуками на четвертому або п'ятому. Традиційне для вивчення гармонії питання функціональності акордів автором фактично не підіймається (поняття S і D вперше з'являються лише на 43 сторінці підручника, у зв'язку з каденціями, а фундаментальний термін гармонії – *«функція»* – лише на 47-й, щоб далі не бути вживаним). Поняття автентичного та плагального зворотів залучено тільки в зв'язку з темою каденцій [3, с. 43, 47].

У другому виданні посібника, у двох томах (1981, 1982), до методики внесені певні корективи відносно питання гармонічних функцій. Слідом за темами «Співвідношення акордів» та «Способи сполучення тризвуків» з'являється тема «Короткі відомості про гармонічні функції». Вказано, що звуки об'єднуються навколо тоніки як опорного тону, а закономірності тяжіння властиві не лише ступеням ладу, а й акордам, «побудованим на цих ступенях» [4, с. 20]. Введено поняття головних тризвуків I, IV, V щаблів та побічних, але у супровідній виносці автором все ж відзначено, що «така класифікація в сучасній теорії може бути використана лише умовно» [там само].

Таким чином, прагнення автора наблизити гармонічну науку до виявлення стилю українського фольклору, української і російської музики спричиняє ослаблення уваги до питань функціональної логіки акордів, стирання різниці між поняттями «звукощаблю» і «акордощаблю», гармонічної – тобто квинтової – близькості акордів та мелодичної – тобто секундової – близькості лінійних тонів. На відміну від динаміки гармонічних тяжінь і енергії цілеспрямованості класичної гармонії на перший план виходить явище колористичної трактовки ладогармонії та розосередженої тонікальності.

Як уявляється, при такому підході першою темою для рішення задач повинна стати тема «Гармонізація басу», оскільки бас своїми





тонами прямо вкаже, тризвуки яких шаблів слід застосувати. Але першою у підручнику є зовсім протилежна тема – «Гармонізація мелодії тризвуками I, IV, V ступенів» [4, с. 22], тобто T, S і D. У цьому зв'язку помітимо, що саме так побудований методично протилежний підручник – «Гармонія» групи московських авторів [6], який виходить з функціональної теорії тональної гармонії, де функція акорду – це його зміст.

T-S-D-T – зворот, де субдомінанта *заперечує тоніку*. Про це, згідно Л. А. Мазелю [7] і Ю. М. Холопову [10], писав ще попередник Хуго Ріманна М. Хаупманн. Тоніка є першим недубльованим обертоном самої субдомінанти, тому вона (тоніка) як би зроблена «з ребра субдомінанти». Поява слідом за тонікою тризвуку субдомінанти викликає ефект суперечності: «ні, не ти тоніка, а я»; але далі з'являється домінанта, і все стає на свої місця. Справа у тому, що домінанта, у свою чергу, зроблена «з ребра тоніки», і тому її тяжіння до тоніки є дуже сильним. Своєю дією вона значно посилює функцію заключної тоніки «теза – антитеза – синтез» або «начало – конфлікт – розв'язання й закріплення розв'язання» – такими є засади змісту гармонічної функціональності у звороті T-S-D-T.

Чи не суперечить перехід І. М. Дубініна від теми різноманітних співвідношень тризвуків ладу і засобів їх сполучень до теми гармонізації мелодії тризвуками T-S-D? Точніше, I, IV, V шаблів (заміна літер T-S-D на номери шаблів I, IV, V, зручна у практиці, не розкриває змісту гармонії)? Суперечність збільшується далі, бо від «Гармонізації мелодії» головними тризвуками автор переходить до «Гармонізації баса», і знову головними тризвуками, як це зроблено і у московському підручнику. Але потім, з темою «Гармонізація мелодії тризвуками всіх ступенів», підхід Дубініна значно змінюється: питання функцій зовсім не стає, почуття тонікальності як гармонічного змісту в умовах використання тризвуків усіх шаблів ніяк не виховується, мова йде виключно про вже знайомі фактори співвідношень й сполучень акордів безпосередньо на практиці. Мистецтво гармонізації постає як мистецтво комбінаторного мислення тризвуками. Це досить важко і дійсно потребує від слуху музиканта «позбавлення від стандартів». Але наскільки це доцільно?



У зв'язку з даним методично «двоголовим» шляхом введення у гармонію (з одного боку, шляхом техніки сполучень, з іншого – динаміки функцій) гостро постає питання пріоритету одного з начал: **ведіння голосів у сполученні акордів різноманітних співвідношень або логіки гармонічної функціональності, що сама диктує вибір акордових послідовностей?** Відповідь на це запитання виявляється у позиції автора *двозначною*: у теоретично-аналітичному викладенні (розділ 2, підрозділ 3) це, безумовно, ведіння голосів; у практичній частині (розділ 3, підрозділи 1–4) – або/або, тобто спочатку – це логіка функцій, а далі – ведіння голосів.

Показова у такому ж суперечному ключі розмова Ігоря Миколайовича про «змінні функції» акордів: «тризвуки набувають стосовно до тимчасової тоніки значення домінантової, субдомінантової або медіантової функції» [4, с. 21]. З одного боку, на перший план висунуто логіку трьох класичних гармонічних функцій, з другого – додатково заявлено про ще одну, четверту, функцію, але без пояснення про особливості гармонічного тяжіння та інший зміст терцевих гармонічних інтонацій. (Принцип ведіння голосів, у свою чергу, також викладений непослідовно: техніка сполучення тризвуків терцевого співвідношення розглядається на відстані чотирьох розділів від техніки сполучення тризвуків у інших співвідношеннях) (див. [3, с. 17–19 та 38–41]).

У методиці викладання гармонії є, дійсно, **дві сторони**. І, якщо, умовно кажучи, у «класичному» підході відправною точкою виступає логіка «трьох пропорцій» (Рамо), T–S–D, то вже цілий ряд викладачів схиляється до первісного введення тризвуків усіх шаблів на базі вправного ведіння голосів.

Розглянемо це явище більш ретельно.

Показовим є підручник «Гармонія» А. Мясоєдова, що виданий у 1980 р., тобто практично одночасно з підручником І. М. Дубініна. «Данный учебник, – пише А. Мясоєдов, – следуя традициям Чайковского, начинает курс с прохождения всех трезвучий лада» [8, с. 3].

Дійсно, саме так, від усіх можливих співвідношень й усіх сполучень усіх тризвуків ладу іде П. І. Чайковський – автор перших вітчизняних підручників у навчанні гармонії «Руководство к практическому изучению гармонии», (1872) і «Краткий учебник гармонии» (1875),



тобто майже за сторіччя раніше А. Мясоедова. При цьому П. І Чайковський посилається на музичний матеріал, на базі якого розробляє посібник, – мова йде про російську *церковну музику*, російській церковний спів, «имея в виду четырехголосные сочинения *Бортнянского, Львова* и других авторов», – пише П. І Чайковський [11, с. 166. – *курсив наш, Г. П.*]. Безперечно, онтологізація цього матеріалу визначила даний методичний підхід Чайковського-теоретика. Церковна музика здебільшого базується на **модальному принципі мислення**, де велике значення мають стародавні лади, їх мелодично-звукорядне розкриття, відсутність тональної централізації з її керуючою енергією тяжіння, що притаманна класичній гармонії, та де, нарешті, внаслідок мелодичного начала, важливою є роль секундових, терцевих співвідношень гармонічних вертикалей.

З іншого боку, П. І. Чайковський виходить також із джерел практики *генерал-басу* (про що сам каже у зв'язку з визначенням гармонії), де акорди представлені виключно у вигляді цифрових позначень інтервалів по вертикалі (у випадках акордових обернень), тобто під акордами немає ніяких римських цифр або буквених знаків.

Нарешті, по-третє, є ще одна причина, з якої П. І. Чайковський-теоретик пішов даним методичним шляхом. Як композитор ХІХ ст., він, безумовно, не міг обминути особистого органічного почуття стилю сучасної російської музики, та і власних музичних творів з їх множинними модальними особливостями.

Системність розробки у підручнику П. І. Чайковського сполучень тризвуків різних співвідношень дивує й захоплює. Мова йде про гармонічний спосіб сполучення. Послідовно від Т, від Д, від S, від VI, від III, від II автор дає (цитуємо) «**таблицю всіх зв'язних сочетаний** в пределах лада C-dur» [11, с. 173], невтомно сполучає кожний варіант кожного тризвуку з усіма варіантами тризвуків кварто-квинтового і терцевого співвідношень. Послідовність з боку П. І. Чайковського-теоретика простежується і в тому, що з перших кроків автор дає завдання виключно на гармонізацію басу (методика гармонізації мелодії відкладається у кінець). У питаннях гармонізації мелодії П. І Чайковський-теоретик рекомендує при виборі акорду виходити з можливостей ведіння голосів.



Музичний матеріал, який онтологізує у своїй методології І. М. Дубінін, також відрізняється від матеріалу віденської класики. Говорячи про особливості натурально-ладової гармонії і гармонії української та російської музики, він також має на увазі те, що у сучасній теорії отримало назву «*модальність*». Логічно припустити, що термін «модальність» у 80-ті роки минулого століття – коли було створено підручник І. М. Дубініна – ще не був терміном вітчизняної практики гармонічних узагальнень. Курс «Лекции по гармонии» Т. Бершадської, де вперше була заявлена відокремлена тема «Монодійно-гармонічні лади» як протилежне «Гармонічним ладам» явище, виданий 1978 р., тобто всього за три роки до перевидання роботи І. М. Дубініна.

Сам термін «модальність», за Ю. М. Холоповим, ввів угорський теоретик Лайош Бардош 1961 р. [10, с. 192]. Сьогодні ми маємо виразне уявлення щодо модальної гармонії, яку відрізняють, як пише Ю. М. Холопов, такі риси: «смена созвучий регламентируется движением голосов, а не законами кварто-квинтовых функциональных соотношений» [там само, с. 194]; «Гармонические связи всюду регулируются движением по ступеням модуса <...> без выделения центральных аккордов» [там само, с. 198]; и, «если старомодальная гармония исторически “приходит” к тональности (классического типа), то новомодальная “уходит” от неё» [там само]. Звідси – двозначність тональних структур внаслідок впливу паралельно-змінного ладу, пухкість структур, перевага не динамізму розв’язань і цілеспрямованості, як це притаманно класичній гармонії, а колористики мови.

Цікаво, що сам Ю. М. Холопов дотримується функціонального цифрового позначення гармоній, яке було досконало розроблено у Німеччині Хуго Ріманом ще у 1893 р. (помітимо, розроблено *пізніше*, ніж посібники як Чайковського, так і Римського-Корсакова, 1884–1885 рр.) і якого, на відміну від вітчизняної традиції, суворо дотримуються у Західній Європі понині. У цьому цифровому позначенні акордів зовсім немає місця номерам шаблів, – тільки три літери, але з різноманітними нюансами (див. [10, с. 502–503]). Поряд з тим, Ю. М. Холопов – у зв’язку з аналізом й наведеними позначеннями (у традиціях французько-німецької методики) до фрагмен-



ту Хору самітників з опери Мусоргського «Борис Годунов» – пише: «Выписанные тональные значения аккордов **не неверны**, но только **односторонне ориентированы** и требуют развернутого дополнительного объяснения <...>, в котором детально разъяснялась бы сущность модальной (а не тональной) стороны гармонии» [10, с. 205]. В цьому зв'язку процитуємо фрагмент з посібника А. Мясоєдова, де йдеться, зокрема, про прохідні й допоміжні квартсекстакорди: «при плавном голосоведении их функциональный смысл не имеет существенного значения» [с. 4].

Вище відносно посібнику І. М. Дубініна було зроблено висновок про методологічну двозначність позиції автора, суперечність двох методик – на базі ведіння голосів при сполученні акордів, обминаючи гармонічні функції, і – на базі гармонічних функцій. Оскільки було проведено паралель «Дубінін – Мясоєдов/Чайковський», поставимо питання: як вирішується методична проблема функціональності у Чайковського і Мясоєдова, які також широко розробляють сполучення тризвуків усіх щаблів?

На відміну від І. М. Дубініна, з його прагненням максимально обійти параметр функціональності, Мясоєдов у розділі 2, «Тризвуки», після викладання норм ведіння голосів три параграфи (8–10) присвячує логіці гармонічних функцій. *Увесь набір тризвуків ладу* автор, подібно до Римського-Корсакова, а у ХХ ст. – «бригади» теоретиків МДК, *розділяє на три* функціональні групи T, S, D, а далі показує ступені нестійкості всередині груп. За думкою А. Мясоєдова, «такой подход дает возможность сосредоточить **впоследствии основное внимание на выработке норм функциональной логики**» [8, с. 4, – *курсиви наші, Г. П.*]. Цю «силу норм функціональної логіки» не можна не відчувати при рішенні авторських задач з гармонізації мелодії, у яку ця логіка попередньо Мясоєдовим закладена. Почуття тонікальності й градації напружень стає дуже важливим.

А як виглядає питання функціональної логіки у попередника Мясоєдова, П. І. Чайковського?

П. І. Чайковській при роботі над підручником спирався на переклад підручника Е. Фр. Ріхтера, видання 1868 р. (де, зокрема, завдання з гармонізації було дано *виключно на бас*). Цю ж традицію було



продовжено далі А. Аренським, учнем П. І. Чайковського). Природно, П. І. Чайковський, охоплюючи всі щаблі тризвуків лада, з його пильною увагою до ведіння голосів, не міг обминути функціональний підхід, який з часів Рамо був загальнозживаним у Європі. Вже на перших сторінках першого розділу підручника П. І. Чайковській-теоретик пише: «Всю массу мажорных и минорных трезвучий мы **разделим на три группы**, по два трезвучия в каждой; *тоническую* – из трезвучий на первой и шестой ступенях, *доминантовую* – из трезвучий на пятой и третьей ступенях, *субдоминантовую* – из трезвучий на четвертой и шестой ступенях» [12, с. 10]. У таблиці зв'язаних сполучень П. І. Чайковський-теоретик суворо дотримується плану пріоритетного місця тризвуків T, D, S; розмову про акорд «субдомінантової групи» у каденціях супроводжує показовою виноскою: «Под этой группой мы разумеем субдоминанту, а также трезвучие и септаккорд на второй ступени» [11, с. 212]. Трохи раніше: «сюда можно отнести и сектаккорд уменьшенного трезвучия» [там само, с. 198]. Таким чином, зверхність трьох функцій є для П. І. Чайковського-теоретика відправною й безумовною (власно природний, гармонічний зв'язок у співвідношеннях акордів він трактує не на основі інтервалу квінти, але на базі ладово-щаблевої спорідненості).

Методичний ланцюжок Чайковській-Мясоєдов почасти можна протягнути й до нашого часу, – мається на увазі підручник гармонії О. М. Абизової, 1996 р., де досить рано вивчаються деякі побічні тризвуки [1]. Але він далекий від того, щоб, як у таблиці П. І. Чайковського, подати усі зв'язані сполучення тризвуків у межах діатоніки ладу. Щодо решти цей підручник близький до іншого ланцюжка: Римський-Корсаков – бригада авторів МДК [9; 6].

**Висновки.** Розглянуті підручники П. Чайковського і А. Мясоєдова, на відміну від праці І. М. Дубініна, не мають суперечностей у методі вивчення гармонії. Їх метод, що включає дві сторони, тобто функціональність і ведіння голосів (у сполученні акордів), є цілісним і єдиним. Одне визначає інше, і навпаки. І все ж дещо зостається не до кінця проясненим. Як з'ясувати, наприклад, послідовність тризвуків II–VI–IV у підручнику П. І. Чайковського з позиції функціональності? Чому А. Мясоєдов змушений доповнити класичний повний гармоніч-



ний зворот його інверсією у натуральному мінорі? І як розв'язати суперечність двох підходів у методиці гармонії І. М. Дубініна?

Відповідь на ці питання у всіх трьох випадках пов'язана з особливостями того музичного матеріалу, який онтологізується у методології. Класична гармонія як чистий стиль закінчується до 1820 року, далі починається проникнення модалізмів. І, якщо методика вивчення гармонії прагне відповідати художній практиці, її внутрішні суперечності чи недомовки стають неминучими. У підручнику І. М. Дубініна, на відміну від «споріднених» підручників П. І. Чайковського і А. Мясоєдова, вони загострені, оголені, подані у найбільш «драматичній» формі – свого роду «формі контрасту».

### ЛІТЕРАТУРА

1. Абызова Е. Н. Гармония : учебник [перезид.]. М. : Музыка, 1996. 383 с.
2. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Ленинград : Музыка, 1978. 200 с.
3. Дубінін І. Гармонія : навч. посібник для муз.-пед. факультетів пед. інститутів. Київ : Музична Україна, 1968. 133 с.
4. Дубінін І. М. Гармонія : у двох частинах. Частина перша. [Видання друге, виправлене й доповнене]. Київ : Музична Україна, 1981. 136 с.
5. Дубінін І. М. Гармонія : у двох частинах. Частина друга. [Видання друге, виправлене й доповнене]. Київ : Музична Україна, 1982. 175 с.
6. Учебник гармонии. [Дубовский И. И, Евсеев С. В., Способин И. В., Соколов В. В.]. М. : Музыка, 1965. 438 с.
7. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М. : Музыка, 1972. 616 с.
8. Мясоєдов А. Учебник гармонии : учебник для муз. училищ. М. : Музыка, 1980. 319 с.
9. Римский-Корсаков Н. А. Практический учебник гармонии. [17-е изд.]. М.–Л. : Гос. муз. изд-во, 1949. 171 с.
10. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М. : Музыка, 1988. 511 с.
11. Чайковский П. И. Краткий учебник гармонии. *Чайковский П. И. ПСС, том 3-А. М. : Гос. муз. изд-во, 1957. С. 166–230.*
12. Чайковский П. И. Руководство к практическому изучению гармонии. [Изд. шестое]. М. : Юргенсон, 1897. 154 с.



## REFERENCES

1. Abyzova E. N. (1996). *Garmoniya : uchebnik* [Harmony: the textbook] [pereizd.] [re-release]. Moscow : Muzyka. 383 s.
2. Bershadskaya T. (1978). *Lektsii po garmonii* [Lectures on harmony]. Leningrad : Muzyka. 200 s.
3. Dubinin I. (1968). *Harmoniia : navch. posibnyk dlia muz.-ped. fakultetiv ped. instytutiv* [Harmony: a textbook for music-pedagogical faculties of pedagogical institutes]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 133 s.
4. Dubinin I. M. (1981). *Harmoniia : u dvokh chastynakh. Chastyna persha* [Harmony: in two parts. Part One]. [Vydannia druhe, vypravlene y dopovnene] [Second Edition, corrected and supplemented]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 136 s.
5. Dubinin I. M. (1982). *Harmoniia : u dvokh chastynakh. Chastyna druha* [Harmony: in two parts. Part Two]. [Vydannia druhe, vypravlene y dopovnene] [Second Edition, corrected and supplemented]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 175 s.
6. *Uchebnik garmonii* (1965). [Textbook of harmony]. [Dubovskij I. I., Evseev S. V., Sposobin I. V., Sokolov V. V.]. Moscow : Muzyka. 438 s.
7. Mazel' L. (1972). *Problemy klassicheskoi garmonii* [The problems of classical harmony]. Moscow : Muzyka. 616 s.
8. Myasoedov A. (1980). *Uchebnik garmonii : uchebnik dlia muz. uchilishch* [Harmony tutorial : a textbook for musical colleges]. Moscow : Muzyka. 319 s.
9. Rimskij-Korsakov N. A. (1949). *Prakticheskij uchebnik garmonii* [Practical textbook of harmony]. [17-e izd.] [17th ed.]. Moscow ; Leningrad : Gosmuzizdat. 171 s.
10. Holopov Yu. (1988). *Garmoniia. Teoreticheskij kurs* [Harmony. Theoretical course]. Moscow : Muzyka. 511 s.
11. Chajkovskij P. I. (1957). *Kratkij uchebnik garmonii* [Short textbook of harmony]. Chajkovskij P. I. PSS [Complete Works], tom 3-A [Vol. 3-A]. Moscow : Gosmuzizdat. S. 166–230.
12. Chajkovskij P. I. (1897). *Rukovodstvo k prakticheskomu izucheniu garmonii* [Guide to the Practical Study of harmony]. [Izd. shestoe] [Ed. sixth]. Moscow : Yurgenson. 154 s.